anxa
86-B
7715

BIBLIOTHÈQUE ARTISTIQUE

TRAITÉ DU PAYSAGE

MIS A LA PORTÉE DE TOUS

PAR

GOUPIL

ÉLÈVE D'ALEXANDRE-GUI

PARIS

RENAULD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

10, QUAI DU LOUVRE, 10

1879

TRAITÉ

DE

PAYSAGE

MIS A LA PORTÉE DE TOUS

PAR

GOUPIL

ÉLÈVE D'HORACE VERNET

Attaché aux travaux de la Manufacture Nationale de Sèvres comme peintre de figures et professeur de dessin à l'école municipale de cette ville.

> Rien de plus utile que l'art; il enseigne et révèle le beau, au yeux de ceux qui l'ignorent et le rappelle à ceux qui ont oublié qu'il existe !
>
> (UN VOYAGEUR).

CINQUIÈME ÉDITION

PARIS

RENAULD, ÉDITEUR DES TRAITÉS ARTISTIQUES

10, QUAI DU LOUVRE, 10

1879

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I

But de l'étude d'art. 3
Philosophie des formes. 6
Principes 7

CHAPITRE II

Instruction artistique 10
Le croquis et l'étude 12

CHAPITRE III

Le feuillé 17
Remarques générales 22

CHAPITRE IV

Expression et poésie du paysage 24

CHAPITRE V

De la physionomie des arbres 34

CHAPITRE VI

De la diversité qu'offre la nature 38
Étude du saule 43
Étude de l'orme 44
Observations générales. 45
Étude du sapin 47

CHAPITRE VII

Etude du dessin 51
Le paysage en Orient 56

CHAPITRE VIII

La mémoire appliquée, etc 59
Les couleurs, etc. 63
Peinture d'un paysage. 64

F. AUREAU. — IMPRIMERIE DE LAGNY.

TRAITÉ
DE PAYSAGE

CHAPITRE I

But de l'étude d'art. — Bien voir. — Perception des formes, philosophie des formes. — Comment elles nous impressionnent. — Forme, stabilité, couleur, variété, symétrie, répétition, harmonie générale, convenance. — Principes nécessaires à la critique et à l'invention du beau.

Toute science est une collection de recherches de la vérité et tout art est une recherche de la beauté.

Le but que les amateurs doivent se proposer et envisager dans les études d'art est d'acquérir, avant tout, des connaissances exactes et rapides, qui les aident à régler leurs jugements et leur facilitent le commerce intime avec la nature dans tout ce que la vue peut atteindre et embrasser.

Mais, avant de nous occuper des instruments dont on se sert pour la production, il ne sera pas inutile de nous occuper de la manière de bien voir. Le merveilleux organe de la vue, dont nous ne saurions

trop apprécier les ineffables avantages, est, chez certaines personnes, regardé comme un instrument bien ordinaire, remplissant à peu près la fonction d'une canne dont un aveugle se sert pour éviter de se heurter aux obstacles; chez d'autres, plus favorablement douées, les yeux jouent un rôle un peu plus important; mais c'est surtout aux esprits réfléchis et amis de l'instruction que le sens de la vue procure les plus réelles et solides jouissances. Il faut une grande activité d'intelligence pour accoutumer nos yeux à bien observer ce qui se présente à eux; et je ferai remarquer ici que c'est le défaut de savoir observer qui rend l'étude de la nature si difficile. Les images qu'elle fournit n'étant point aidées de la voix et du geste, elles demeurent obscures et impénétrables au plus grand nombre.

Si nous jetons un coup d'œil sur un objet quelconque, sa couleur est le premier phénomène qui nous frappe tout d'abord : l'idée de son *volume* ainsi que l'impression de ses *formes* sont *aperçues;* il est des objets dont le caractère et l'ensemble sont plus faciles à saisir que d'autres : un grand objet nous frappe davantage qu'un petit à mérite égal; sa hauteur, sa largeur et son épaisseur comparées forment les éléments nécessaires à sa mesure et en sont les trois dimensions géométriques. La comparaison des contours, limites naturelles de la couleur, sert à l'intelligence de la forme générale. Les formes pri-

mitives les plus simples sont la ligne droite et la ligne courbe, les surfaces plates ou les surfaces courbes, le cercle, la boule, la ligne droite, le plan, Elles sont les *unité de comparaison* de toutes les autres formes qui sont mixtes. Les formes régulières géométriques sont, par leurs caractères distincts, très-aisées à reconnaître et servent de points de rappel très-commodes ; c'est ce qui rend les notions du dessin linéaire très-recommandables aux commençants. Les bonnes définitions sont indispensables surtout et accoutument à se former et à exprimer nettement des idées simples et claires.

Nos yeux sont généralement fort mal exercés, et cette négligence rend beaucoup plus difficile l'entente des premiers principes. Nous sommes accoutumés, par une habitude automatique, à porter nos regards sur la partie supérieure des objets, aussi nous prodiguons toute notre attention à la figure des individus, et il nous serait bien difficile de reconnaître, pour cette raison, une personne à la forme de sa main ou d'une autre partie quelconque de son corps, bien qu'il y ait autant de diversité dans les mains que dans les visages.

Tous les objets sont susceptibles de présenter à l'esprit un certain nombre de pensées gaies ou tristes, aimables ou disgracieuses, sympathiques ou antipathiques, suivant leurs formes et leurs couleurs. L'étude de ces impressions se nomment esthétique.

PHILOSOPHIE DES FORMES

La vue des grands objets fournit à notre âme une nourriture abondante et salutaire : celle de la mer nous fait penser à l'*infini* sans limites : celle d'une montagne très-élevée, dont la cime se perd dans les nues, produit sur nous l'*étonnement* et l'*admiration;* les rochers nus et abrupts qui dominent des plaines solitaires excitent en nous le *recueillement* et la *tristesse;* la forme des pyramides d'Egypte fait naître l'idée de la stabilité dans l'élévation et produit un sentiment de *silencieuse vénération*.

La forme de la pyramide est grave en proportion de la largeur de sa base, elle perd ce caractère en devenant plus aiguë, et elle acquiert de la légèreté, comme on le remarque dans la forme des aiguilles et des clochetons de nos églises gothiques.

Nous aimons les formes régulières, telles que la sphère, le cube, le prisme, l'ovoïde, les parallélipipèdes, les cylindres, les cônes, etc., etc. (Voir notre *Géométrie artistique*.)

Bref, les formes ont un véritable langage qu'il n'est donné qu'à l'observateur de pénétrer et qu'on nomme philosophique. C'est à ce langage que les grands artistes empruntent les moyens de nous émouvoir. L'aspect des grands monuments de l'architecture n'a de puissance que parce qu'il est l'*écho de nos impressions* éprouvées en présence des grands et beaux objets de la nature. Ces déductions font

comprendre que l'architecture imite la nature sans la copier ; c'est par conséquent l'art éminemment créateur et qui exige le plus de génie et de connaissances profondes et d'imagination.

Les nervures des voûtes gothiques et des mosquées d'Orient n'ont-elles pas leur source originelle dans l'entre-croisement des branches de palmiers sous lesquels l'architecte rêvait à son travail en flaneur poétique ?

Nous résumerons ici nos observations par l'énoncé des principes communs à tous les arts du dessin, et qui ont des formules très-simples et utiles pour fixer nos opinions en matière d'art.

PRINCIPES

1° *Du Volume*. L'exagération de ce principe détruit souvent l'harmonie dans un ensemble.

2° *Forme*. Dans un vase, la forme seule est la qualité essentielle, comme dans un monument : nous la nommerons abstraite. La beauté de la forme peut quelquefois nous rendre indulgents sur le mauvais effet des couleurs ou des nuances.

3° *Stabilité*. Les maisons bâties sur un plan incliné nous affectent désagréablement, ainsi que la vue des tours inclinées de Bologne et de Pise.

4° La *Couleur* s'aperçoit en même temps que la forme et peut donner un aspect plus agréable à un corps uni, en augmenter même le relief, rendre les

parties d'un tout plus distinctes, resserrer les rapports des parties avec le tout et concourir aux bons effets de la symétrie.

5° La *Variété* fait paraître un appartement trop garni moins grand que quand il est vide; les sites les moins variés sont souvent les plus majestueux : la mer, l'immensité du désert et celle du ciel ne se lient point directement au monde extérieur.

6° La *Symétrie,* un des grands principes de la beauté humaine, est une des exigences de l'architecture, de sa décoration et de l'ornementation en général.

7° La *Répétition* réjouit plus que la vue d'un seul objet. Elle augmente aussi nos jouissances dans l'architecture et dans la chorégraphie.

8° L'*Harmonie générale* s'établit entre les parties d'un même objet, au moyen de la disposition des parties du volume, de la superficie, de la forme et de la couleur.

9° La *Convenance* de l'objet à sa destination. Les jugements de la critique se basent sur l'appréciation des qualités essentielles et des qualités accessoires. Un sujet gai et gracieux ne saurait comporter une couleur ni des visages lugubres.

10° La Vue *distincte* préside à la coordination des parties d'un ensemble destiné à s'offrir aux yeux sans confusion et de la manière la plus favorable.

Quand on désire établir un jugement sur le mérite

artistisque d'un objet de nature ou de création, il suffira d'en faire l'examen analytique et de se demander s'il satisfait complétement à tous les principes ci-dessus ; s'il y satisfait en tous points, on pourra lui attribuer le premier rang dans l'opinion ; s'il y manque en totalité, il sera réputé détestable.

L'intelligence et la mise en pratique de ces faits établis, fournissent des règles infaillibles pour arriver au beau, qui est l'art de choisir et de cacher, selon Chateaubriand. Un artiste fait preuve de goût dans le choix d'un sujet d'abord et quand, parvenu à lui donner la meilleure forme possible, il y joint ensuite une couleur harmonieuse. Une dame, dans le choix de sa toilette, montre du goût, ainsi que dans la décoration et l'ameublement de sa demeure ; une demoiselle peut également en faire preuve dans l'arrangement des dessins d'un album, la manière de les encadrer, dans la grâce ingénieuse qu'elle saura donner à un bouquet de fleurs qu'elle aura cueillies dans un parterre et dont elle aura su faire ressortir l'éclatante beauté des couleurs, en les opposant mutuellement. Mais le goût, s'il n'est point inné, ne s'acquiert que difficilement ; ce n'est même qu'à force de voir et comparer les beaux modèles qu'on y arrive, et il faut, pour le développer au suprême, l'auxiliaire d'une très-bonne mémoire, car plus les observations restent gravées dans le cerveau, et plus il devient aisé de comparer et juger.

CHAPITRE II

Instruction artistique nécessaire à tous, facilitée par la connaissance des formes de l'écriture, qui, par le raisonnement, conduisent à l'ornement. — L'art de croquer. — Choix des modèles. — Essai d'après nature.

Les connaissances d'art peuvent s'acquérir partout; mais les personnes qui ne les possèdent que très-superficiellement, qui en sont tout à fait dépourvues, demeurent privées de jouissances très-grandes et très-nombreuses, qu'il leur serait très-facile de se procurer en cultivant quelque peu leur esprit, en exerçant rationnellement le sens de la vue, en forçant la main au tracé de toutes sortes de formes.

On cultive l'esprit ou l'intelligence par l'application qu'on en fait aux choses utiles ou agréables.

On exerce le sens de la vue sur tous les objets dont nous sommes entourés, en les observant et comparant sur toutes les faces, de près ou de loin, et en remarquant les déformations qui s'opèrent suivant le point de vue où ils se présentent à nous.

On exerce la main à imiter parfaitement *à vue d'œil* les figures régulières du dessin linéaire, tra-

cées mécaniquement; ces formes sont les plus simples qu'on connaisse : elles ont l'avantage d'accoutumer l'œil à mesurer des longueurs de lignes et des inclinaisons de lignes ou des angles; elles forcent la main à se laisser diriger par l'œil dans le tracé des droites et des courbes; de plus, la régularité même de ces formes fournit des types invariables dont on a besoin pour y comparer des formes irrégulières et variables qu'on veut étudier ; elles sont, par cela même, des moyens universels d'aider à l'analyse et à la généralisation de ce que nous voyons; on les trouve dans tout. On doit donc bien se pénétrer de leur utilité indispensable dans le dessin de la figure, de l'ornement, du paysage, de l'architecture, des fleurs ou de l'histoire naturelle.

Les objets de formes circulaires ou sphériques sont innombrables dans la nature. Ceux de formes ovoïdes ou ovales également. Les triangulaires, les carrés, les polygonaux rectilignes, c'est-à-dire enfermés par des lignes droites, sont moins fréquents.

On exerce aussi la main par l'habitude de répéter souvent les mêmes formes ou des formes inverses ou à l'envers. Nous savons écrire, et c'est par le mode de répétition que nous apprenons les formes des lettres; mais le dessin n'est pas l'écriture, quoique l'écriture soit du dessin. Chacun de nous a son écriture, comme chaque peintre a ses formes et sa

manière ou son individualité ; sachant écrire, nous savons déjà un peu dessiner. Il ne s'agit plus que de continuer ; écrivons à rebours comme les lithographes, nous aurons fait un grand progrès vers le dessin. L'ornementation viendra ensuite ; et si on étudie en même temps la perspective, qui, par l'exactitude des lignes, donne la raison du relief des objets, nous avancerons à grands pas.

LE CROQUIS ET L'ÉTUDE D'APRÈS NATURE

Il ne faut à l'artiste que quelques coups de crayon, de plume ou de pinceau, habilement jetés sur le papier ou la toile, pour y faire vivre sa pensée.

Le croquis est précisément cette indication rapide, ce premier jet de l'inspiration qui résume toute la spontanéité du sentiment et du coup d'œil du peintre. Un croquis bien fait en dit beaucoup plus que l'étude la plus minutieusement exécutée et la plus patiemment travaillée.

Les anciens maîtres ont excellé dans l'art de croquer ; il suffira de visiter la galerie des dessins du Louvre pour se convaincre de la hardiesse et de la sûreté de touche qu'ils savaient donner à leurs esquisses, croquis ou pochades. On verra que chacun d'eux s'était fait une méthode abréviative d'indiquer les objets par le caractère, le mouvement et l'exac-

titude des silhouettes, sans préoccupation des détails, qui ne sont pas toujours essentiels à l'intelligence de la représentation.

J'observerai ici que les personnes les mieux organisées comme artistes, sont celles qui font le mieux les croquis, parce que, saisissant rapidement et avec justesse tout ce qu'elles observent dans la nature, il leur est plus aisé de le traduire en croquis, que de faire des dessins achevés et très-rendus, qui exigent de leur part une patience dont elles sont rarement très-douées. Il est plus utile, en commençant à dessiner, de faire d'abord des études achevées, avant de se livrer au plaisir du croquis : je dis plaisir, car c'est un jeu pour l'artiste que de croquer d'après nature ; mais un jeu utile et indispensable, en ce qu'il permet en voyage d'emporter avec soi une foule de matériaux précieux pour la composition des tableaux.

L'étude du paysage est regardée comme plus facile que celle de la figure, en ce que, dans le dessin des arbres d'après nature, l'œil n'est point choqué si vous placez une branche un peu plus haut ou plus bas que votre modèle ne vous la montre; il n'en serait pas de même dans le tracé d'un personnage.

La connaissance de la perspective est indispensable au paysagiste, surtout dans la représentation des fabriques (désignation usitée des maisons, chaumières et constructions quelconques).

Il faut d'abord s'exercer à copier avec beaucoup de soin et de patience des modèles dessinés ou lithographiés, pour donner à la main et à l'œil l'habitude de la précision et de l'exactitude. Les anciens modèles d'Hubert sont les meilleurs sujets pour commencer, à cause de leur grande franchise d'effet et de la simplicité du crayonnage ; les modèles de Léon Coignet, ceux de Calame, ne sont pas moins recommandables. On choisira donc, parmi ces excellents maîtres, des motifs variés dont on graduera la difficulté à mesure qu'on avancera dans le maniement du crayon ou du lavis.

Mais, direz-vous, pourquoi ne pas commencer immédiatement à dessiner d'après nature?

Eh bien, cher élève, qui me lisez sans doute dans le but de vous instruire, essayez par vous-même de vous placer devant un arbre, dans la campagne, et d'en faire le portrait. Je ne doute nullement ici de votre intelligence et surtout de votre bon vouloir à réussir dans une pareille tentative. Vous commencerez à vous mettre trop près de votre sujet, sous prétexte de le mieux voir : mais votre ignorance de la perspective vous excusera; et, dès que je vous aurai fait éloigner de l'arbre d'à peu près trois fois sa hauteur, vous reconnaîtrez qu'à cette distance seulement vous jugez et vous voyez mieux l'ensemble. C'est de ce que nous nommons la *silhouette* ou contour extérieur, que le peintre doit d'abord s'oc-

cuper, avant la reproduction des détails de feuillé. Tenant compte de mon observation, et muni d'un bel album tout neuf que vous êtes désireux de remplir d'une foule de iolies études, vous commencez résolûment par le haut, cherchant à copier les touffes supérieures des feuilles entremêlées de branches qui paraissent et disparaissent.

Votre ambition serait qu'il ne manquât rien au portrait, et déjà vous cherchez à tracer la forme des feuilles ; vous les imitez avec tant de soins qu'on les compterait, et qu'à la vue de toutes ces parcelles qui ressemblent au travail d'une mosaïque de Rome, je vois déjà votre enthousiasme refroidi ; vous éprouvez déjà du dépit de voir votre modèle en relief, tandis que votre imitation paraît entièrement plate. Découragé, vous déchirez la feuille et recommencez de plus belle sans mieux réussir, bien que vous ayez opéré en procédant par le bas du tronc.

Cependant ne vous désespérez pas ; car l'artiste le plus habile n'a pas été moins embarrassé et découragé que vous la permière fois qu'il a voulu, sans connaissance préalable, reproduire l'image d'un arbre. Voyez travailler les enfants : tous leurs dessins se ressemblent ; ils font des maisons qui penchent plus ou moins, avec de la fumée en lignes bouclées sans fin, sortant des cheminées ; les arbres sont des bâtons, les feuilles sont des festons ou des boules indiquées par des ronds, les uns près des autres, en

rangs plus ou moins réguliers. C'est fort naïf au premier abord.

Les détails des objets frappent les yeux des petits et des grands, et il faut beaucoup plus d'observation pour imiter l'ensemble; il faut une grande volonté pour ne pas voir les détails qui déroutent l'œil par leur variété et leur nombre infini, se perdant vaguement à mesure qu'ils sont moins éclairés ou qu'ils s'éloignent : aussi éprouvera-t-on moins de difficultés à dessiner avec une certaine exactitude la silhouette de quelques arbres qui se détacheraient sur l'horizon, dans un fond éloigné. L'heure la plus favorable et la plus apte à faire comprendre les masses est le soir ou le matin; les détails s'effaçant dans l'ombre les lignes deviennent, pour ainsi dire, architecturales. Les espaces qu'elles renferment semblent plus vastes absolument par le même motif qui fait paraître plus grande une chambre sans meubles.

CHAPITRE III

Le feuillé, travail conventionnel d'interprétation. — Ce qu'on doit faire pour devenir paysagiste original et vrai.

Examinons les études lithographiées d'Hubert et d'autres habiles dessinateurs : nous y verrons des arbres et des fabriques à différents plans ; les éloignements sont noyés dans des masses silhouettées, crayonnage fort simple : les premiers plans sont plus distincts ; mais le tout n'est qu'interprétation de la nature par un travail convenu, qui supplée à l'impossibilité de copier les arbres feuille à feuille.

Les maîtres de dessin qui ont publié de nombreuses méthodes de paysages, sous le titre de *Cours complet de paysages*, n'ont, du reste, pas fait autre chose que d'inventer des signes linéaires, représentatifs, plus ou moins ingénieux, plus ou moins rapprochés de la nature, pour rendre à différentes distances l'aspect de tel ou tel arbre.

L'inconvénient qui résulterait pour l'élève de trop copier de pareils modèles, sans chercher à copier lui-même d'après nature, serait de prendre la manière des modèles et de l'appliquer à la nature. On fera donc bien de se tenir en garde contre l'influence de l'habitude, qui s'exerce sur tout ce que l'on fait.

Il y a des maîtres qui ont un type de crayonnage convenu pour représenter le feuillé des arbres les plus ordinaires, et qui n'en sortent jamais ; c'est une formule presque mathématique imposée à leurs écoliers : hors de là pas de salut. Les connaisseurs donnent le nom de *chic* à cette manie de soumettre la nature entière à quelques signes monotones et uniformes, irrévocablement les mêmes, qui n'ont pour l'œil que l'agrément de la régularité et la propreté d'un travail mécanique.

Avec de telles façons de faire, on ne manifeste que de l'adresse de main, et l'on tombe dans un manufacturage expéditif, qui passe pour du talent aux yeux des ignorants; mais qui, à coup sûr, est fort loin de la variété de la nature et éloigne du sentiment qui doit avant tout guider pour l'imiter et la rendre.

Les figuristes-peintres arrivent au talent par la science; ils apprennent d'abord l'ostéologie et l'anatomie avant de dessiner ou de peindre du nu d'après nature. Pour devenir bon paysagiste, il est indispensable de suivre une route analogue, en étudiant le squelette des différents arbres, avant de s'occuper du feuillé; on s'attachera surtout au dessin des branches en raccourci, qui contribuent puissamment à donner du relief et de la profondeur aux premiers plans.

La plupart des artistes paysagistes ont le tort de négliger beaucoup la partie savante des raccourcis

de branches et se bornent à une manière facile de ne dessiner que leurs silhouettes en profil ; d'autres ont si peu de connaissance de la nature, dans certains détails, qu'il suppriment, ou à peu près, les premiers plans où les grands maîtres ont toujours excellé et qui ont donné tant de richesse à leurs compositions.

Quant au feuillé, les professeurs à la mode enseignent à leurs élèves les trucs ou procédés de crayonnage, qui sont loin de ressembler à la nature, mais qui ont l'avantage de forcer les doigts à une certaine souplesse, en leur donnant de l'agilité dans tous les sens, exactement comme les exercices fréquemment répétés sur le piano forment les doigts du musicien. Nombre d'amateurs bornent leur talent à dessiner proprement de cette façon. On trouve, chez tous les éditeurs de lithographies, des cahiers pleins de modèles d'arbres feuillés, par divers artistes, et il est bon même d'en copier avant de faire d'après nature, ne fût-ce que pour se familiariser avec les différentes interprétations, toujours conventionnelles, des espèces d'arbres qu'on veut représenter. Mais, tout en acquérant, par la copie, l'habitude de manier le crayon, il faut se défier de ce qu'on nomme le chic, qui n'est autre que l'excès d'adresse mécanique appliquée à tout, au grand détriment d'une imitation rationnelle, naïve et sentimentale de la nature. Si l'on examine huit ou dix lithographies

d'études d'arbres de la même espèce, dessinées par huit ou dix artistes différents, voulant représenter, je suppose, un chêne, un orme, ou un individu quelconque d'une seule espèce, on est étonné du peu de ressemblance entre elles, de toutes ces interprétations d'un type qui est pourtant le même pour tous les yeux. Supposons que les auteurs, de ces spécimens lithographiés aient, comme professeurs exécuté une collection d'études successives d'autres arbres destinés à l'instruction des élèves, on remarquera que chaque artiste aura son type de prédilection, qu'il rendra mieux que d'autres types, et que, malgré lui et involontairement, certaines formes adoptives lui reviendront machinalement sous les doigts. Ces formes adoptives, trop répétées, prouvent la pauvreté des moyens, en ce qu'en les employant abusivement on manque au *principe de la variété* qui domine dans l'œuvre de la nature.

On doit donc choisir les modèles avec sagacité; car il en existe un fort grand nombre, et, pour le progrès de l'instruction, nous conseillerons de commencer par les plus simples études, avant d'aborder les difficultés.

J'engagerais toujours (afin de ne pas décourager les commençants) à suivre, pour le dessin du paysage, la méthode indiquée dans le *Traité du dessin en général*, et à dessiner d'abord des fabriques au trait et au carreau, pour accoutumer l'œil à se guider

par le secours de la ligne verticale et de la ligne horizontale ; je recommande de tracer les carreaux à la sanguine sur les modèles en noir ou sur du papier végétal, qu'on place par-dessus l'original à copier, si on craint de le gâter. A mesure qu'on progressera, on fera les carrés plus grands et moins nombreux, jusqu'à ce qu'on ait assez d'exactitude de coup d'œil pour s'en passer. Les diagonales des carrés sont fort utiles.

C'est alors, et seulement alors, que j'engagerais à ombrer d'après les lithographies dont l'effet de lumière et d'ombre serait bien écrit.

La question d'ombrer a toujours un grand charme pour l'élève, qui comprend qu'en effet c'est l'ombre qui donne aux objets le relief ; mais il faut bien se convaincre que les ombres, plus ou moins bien hachurées, ne sont qu'un jeu et une question de soin, de patience, de propreté et de mécanique, bien moins difficile que d'exercer la faculté de saisir toutes les variétés des formes et leur place exacte dans le tracé d'un trait général.

Il est très-utile de copier à la plume et au lavis de bons croquis, d'après les dessins des vieux maîtres qui sont au Louvre, ainsi que de bonnes gravures de paysagistes classiques et sérieux, tels que les Poussin, les Claude Lorrain et les Flamands ; je ne veux point dire ici qu'on doive s'attacher à copier, dans les gravures, chaque coup de burin, plus

ou moins habile, ce qui exigerait un temps énorme ; j'engage seulement à en copier le trait et à en rendre l'effet, soit au crayon, soit au lavis en camaïeu.

C'est en copiant des maîtres d'un style bien caractérisé et de genres différents, qu'on évitera de tomber dans le chic ou l'habitude de se répéter soi-même. Copier en plus grand, puis en plus petit, son modèle, après s'être exercé à copier d'égale grandeur, sont des exercices qui accoutument l'œil et la main aux rapports de proportions et qui conduisent insensiblement à dessiner d'après nature. On ne doit jamais peindre avant de savoir dessiner, c'est vouloir mettre la charrue devant les bœufs : il y a cependant des personnes qui se contentent de décalquer un modèle et de s'exercer à en chercher la couleur ensuite : cela peut amuser, très-certainement, mais ne passera jamais pour du talent ; on supprime ainsi la moitié de la difficulté du tableau, la coloration étant une étude très-distincte de celle de la délinéation.

REMARQUES GÉNÉRALES SUR LE CROQUIS

L'effet de la lumière et des ombres contribue beaucoup au charme du croquis dans le paysage ou dans tout autre genre d'après nature ; aussi doit-on s'attacher, après avoir dessiné très-exactement la place des parties principales qui sont éclairées, à noyer, dans une masse vague et presque uniformé-

ment teintée, les parties dans l'ombre, en supprimant presque entièrement les détails. Si le croquis est fait au crayon, il faut, une fois la charpente des objets représentés, établie, chercher rapidement la forme des détails, en supprimant tout ce qui n'est pas particulièrement nécessaire à l'imitation.

Un trait de gravure, d'après un tableau, est la représentation des contours suivis de ce tableau, donnant avec précision la forme de ces contours d'ensemble et de détails, abstraction faite des ombres.

Dans un croquis, au contraire, les places des ombres sont indiquées rapidement et avec fermeté, les lignes droites et les courbes sont tracées avec rapidité ou aplomb, sans monotonie. Si les lignes droites y dominent, on en brisera l'uniformité en les interrompant par des points plus ou moins gros, ou en leur donnant à propos plus d'épaisseur, ce qui ajoute à l'aspect général le charme de la variété.

CHAPITRE IV

Expression et poésie du paysage

La nature est tellement variée dans ses aspects, que nous ne pouvons jamais en saisir que de très-vagues aperçus. Sa physionomie, dans le paysage, change à chaque instant et d'une manière tellement graduée, tellement insensible, que nos impressions ont à peine le temps de laisser trace dans notre âme. Il est tels effets de lumière auxquels le peintre le plus habile ne doit jamais prétendre, à cause de l'imperfection de ses moyens ; je veux parler ici de rendre l'éclat du soleil à l'apogée de sa course. Quelques grands maîtres, cependant, ont osé tenter avec quelque succès le lever et le coucher du soleil. Claude Lorrain, Joseph Vernet, Gudin, Marilhat.

De même que les visages les plus réguliers ne sont pas toujours les plus expressifs, de même trop de symétrie et de régularité dans les formes ne peuvent produire de grands effets. La simplicité des lignes est la plus propre aux scènes calmes ; la complication et la variété de ces dernières sont plus pittoresques et propres aux scènes à mouvement.

L'expression du paysage est dans le mouvement des lignes et les effets d'ombres et de couleurs. Le mouvement des lignes peut être considéré dans cinq sens différents : mouvements verticaux, horizontaux, biaisés, mixtes, circulaires ou ondulatoires.

Les effets se divisent à l'infini, selon les heures de la journée, la clarté de la lumière, l'aube pâle, la demi-teinte du soir ou les ombres de la nuit. Les effets accidentels sont ceux de la lune, du feu, de la pluie, de l'orage, de la neige, et les caractères des saisons pour les végétaux. L'étude du paysage offre donc un champ infini à la continuelle observation de l'artiste, et s'il n'y a point de règles arrêtées qui fixent les proportions des arbres et des plantes d'une manière aussi précise que pour la figure, il n'y en a pas moins des règles de goût à observer en dehors des règles de la perspective.

La perspective s'apprend dans les livres spéciaux, mais il y a celle des couleurs qu'aucun livre ne peut apprendre ; car le coloris de la peinture n'a de mesure que dans nos yeux et notre goût. Il ne peut se doser comme les recettes des pharmaciens. Le paysage lié ou associé à la figure est, sans contredit, le genre le plus favorable et le plus digne de plaire, à cause de l'infinie variété de ses ressources ; aussi est-il préféré des amateurs. De l'heureux assemblage de ces deux genres, un peintre intelligent tirera toujours un parti avantageux à l'intérêt de son

sujet ; car un paysage servant de fond à une figure isolée, lui donnera souvent une valeur et une importance particulière dont elle eût été entièrement dénuée sans son auxiliaire, et réciproquement.

Représentons-nous, en effet, un montagnard écossais dans son costume; nous n'y verrons, en l'isolant, que le costume fait par le tailleur pour un bal masqué; mais si nous traçons derrière lui des rochers escarpés, des précipices profonds ou des lacs se perdant au loin dans le brouillard, quelques ruines de vieux châteaux, si bien décrites par Walter Scott, animées par des chèvres; si l'attitude de notre Ecossais, au milieu de ces rochers, a quelque rapport avec le fond, notre imagination se réveillera. Il est berger, je suppose, mettons-lui un cornet à la main, avec lequel il appelle ses chevreaux pour les faire rentrer au logis vers le soir, et faisons circuler autour de lui les brumes qui accompagnent le coucher du soleil, l'idée du tailleur et du bal costumé disparaîtra complétement. Le paysage intéressera à la figure.

Etudions les habitudes de l'esprit, et nous serons assurés de plaire. L'esprit recherche les contrastes, les choses qui frappent par la dimension, la forme, le mouvement et le sentiment, et, avant tout, le vrai.

Aussi cherchons-nous souvent la vie au milieu des ruines! Que de fois n'a-t-on point représente des troupeaux conduits par des bergers, au milieu

des débris de monuments entassés par le temps, et éclairés par les derniers feux du jour? Il y a, dans ces sortes de sujets, un certain vague poétique, un mystère charmant qui nous entraîne du présent vers le passé supposé. Le contraire nous séduit également : imaginons, en effet, un vieillard vénérable assis sur un vieux tronc d'arbre renversé, s'amusant à regarder jouer des enfants traçant des figures et bâtissant dans le sable : le vieillard et le tronc d'arbre sont les ruines, et les enfants sont la vie. Les vieillards sont, dit-on, la mémoire des peuples; les enfants sont l'oubli de tout. Il y a contraste, le sujet plaira.

Le travail de la pensée est assez analogue à celui des racines qui cherchent leur substance dans le sol qui leur convient, et s'y ramifient sans que nous puissions en comprendre la cause.

Partout, dans les œuvres d'art, nous nous arrêtons aux échos qui redisent nos impressions : les mouvements de notre cœur battent toujours en présence d'un souvenir quel qui soit, évoqué par un son, par une forme ou par une couleur.

Un arbre n'a-t-il pas une voix dans le bruit de ses feuilles, une physionomie de santé ou de maladie dans l'éclat plus ou moins vif de sa verdure, une expression de vie, de tristesse ou de gaieté dans la torsion ou l'articulation de ses branches?

Des objets qui volent au gré d'un vent léger for-

ment toujours des ondulations moelleuses, tandis que ces mêmes objets, au vent d'un ouragan, se festonnent et se déchirent en plis anguleux et brisés. La vie est dans le mouvement des formes.

La pluie et le vent altèrent dans le paysage la physionomie de la verdure ; les feuilles de certains végétaux se crispent, se retournent ou tombent comme dans l'abattement, tandis que d'autres se raniment et paraissent revivre. La vie est dans l'effet de couleur.

L'école anglaise a singulièrement perfectionné l'art par la science des effets de lumière, effets accidentels dans la nature, mais d'un grand secours pour la peinture. Une scène d'orage, un ouragan, une tempête sont les drames du paysage, où le peintre saura déployer toutes les ressources de l'expression, et embellir les sujets d'une infinité de riches contrastes.

Les solitudes de rochers, les déserts, les lieux incultes et sauvages, séjours habités par le silence, où les animaux ennemis de l'homme présentent les caractères bien tranchés de la sauvagerie, de l'aridité, de la stérilité et de la désolation, tandis que les bois touffus, les plaines, les vallées dont la riche culture annonce la présence de l'homme, les bosquets riants, les moissons dorées et la variété des végétaux utiles, réunis dans les campagnes, au milieu de tous les attributs agricoles, offrent à l'ar-

tiste la douce image de la nature, belle, bienfaisante et fertile.

> Heureux le sage instruit des lois de la nature
> Qui du vaste univers embrasse la structure.
>
> DELILLE.

Ces deux vers sont à l'adresse des artistes à qui ils enseignent le bonheur dans l'étude de toutes choses; mais ils se taisent sur les moyens de pénétrer ces lois de l'immortelle nature et les secrets du monde. La comparaison des idées, voilà le mystère de l'étude et la source de l'invention; de cette comparaison nous tirons l'accord ou le désaccord, absolument comme, après avoir entendu un son, puis un autre, nous jugeons de l'harmonie. Il s'agit donc de suivre patiemment l'origine, la cause de nos perceptions, pour pouvoir les classer ensuite avec méthode et les retrouver, selon nos besoins.

Un payagiste a, plus que tout autre artiste, besoin de se rendre à lui-même un compte fidèle de ses impressions les plus intimes, en présence de la nature, dans son vaste ensemble, aussi bien que dans ses plus minutieux détails.

Il doit donc s'arrêter à tout avec amour, et chaque regard doit éclairer son âme dans la recherche du vrai. S'il rencontre en son chemin un monceau de pierres brisées et entassées sans ordre, il comprendra bien, à leur forme, si elles ont été brisées par un

choc violent, ou précipitées ou roulées par les eaux d'un torrent; si le même tas de pierres est amoncelé avec quelque régularité sur ce chemin, il comprendra que la main de l'ouvrier cantonnier a passé par là; s'il pousse de l'herbe ou de la mousse au milieu des pierres, c'est un indice d'humidité ou de ruines abandonnées depuis longtemps. Quelles impressions produit en nous la vue du tas de pierres ? Elles sont diverses, sans rien de flatteur ni d'agréable, assurément, et qui soit digne de nous arrêter bien longtemps. Cependant un lézard en sort, invité par le soleil à la poursuite d'un insecte; il passe sa tête hors d'un trou, au bord duquel il reste quelque temps immobile, puis, devenant plus hardi, il se montre tout entier. L'éclat de son pelage régulièrement taché de points verts; la vivacité de ses petits yeux en forme d'amande, qui brillent comme des diamants ; la gracieuse courbure de ce corps souple, délié et mobile ; le battement de la respiration de cet animal : voilà la vie qui nous parle du Créateur, l'aridité des cailloux poudreux qui s'anime à nos yeux et nous fixe pour observer. La créature vivante intéresse au sol aride.

Mais, jaloux de nos regards, ou plutôt épouvanté des pas du flâneur, le lézard, rapide comme l'éclair, s'échappe sous l'ombre d'un buisson, où le bruit d'une source, qui tombe goutte à goutte, forme avec le bourdonnement d'un insecte un duo musical sin-

gulier, bientôt interrompu par le vol d'un petit oiseau, et continué par son chant ; ici, le peintre est charmé par la musique, il se met à l'ombre pour mieux entendre, et l'herbe moelleuse rend pour lui la méditation plus commode ; peu à peu les bruits s'éloignent, et, chassés par la brise qui les transporte ailleurs sur les ondulations de la verdure, apportent en échange les parfums de fleurs qu'il ne voit point. La vie de la nature s'exhale ainsi partout et nous entoure d'une atmosphère d'émotions successives, que Dieu verse à torrents au sein de son œuvre éternellement jeune, et que l'artiste recueille précieusement, comme l'abeille fait son miel.

Les ombrages nous plaisent à cause de leurs mystères et de leur fraîcheur, à cause du vague qu'ils renferment ; nous y voyons souvent un monde de fantômes, de merveilles supposées, que l'esprit aime ou croit pouvoir saisir. Les vapeurs nébuleuses, mobiles et incertaines dans leurs contours, ont aussi pour nous de grands charmes, de même que les formes plus arrêtées des nuages, où l'œil poursuit mille caprices aimables ou terribles. Les aspects du ciel sont à l'expression du paysage ce qu'est l'œil du visage pour la physionomie : mobiles tous deux et indéfinissables dans les nuances de l'expression.

Qui de nous ne s'est point maintes fois diverti l'hiver à chercher, dans les tisons ardents du foyer, des ressemblances d'objets, des figures fantastiques

de ce monde ou de l'autre, ainsi que dans les veines d'un marbre, dans les cassures des pierres, les anfractuosités des rochers et mille autres objets entassés par le hasard? C'est que tous, tant que nous sommes, nous espérons, dans ce qui est, trouver ce qui n'est pas réellement, et nous l'y trouvons volontiers. La curiosité nous pousse, nous cherchons à deviner les énigmes, et c'est souvent la cause unique de la poésie particulière à nos œuvres.

Le matin et le soir sont les heures chéries du poëte et du rêveur. La nature, vue dans ces moments, s'agrandit en nous cachant ses détails et nous permettant seulement de les deviner. Les plus petits objets portent alors de très-grandes ombres, les contours sont plus doux et reposent mieux la vue, l'harmonie des couleurs est aussi plus suave. C'est pourquoi ces époques de la journée conviennent mieux aux scènes de calme et de paix.

D'après les considérations précédentes, le paysagiste doit conclure que chaque objet qui se présente à lui renferme toujours matière à observation, quelquefois une idée inspiratrice, recélée comme l'étincelle dans le silex et n'attendant que le choc de son crayon explorateur pour jaillir dans toute sa lumière. C'est au peintre de comparer les ressemblances et les différences, d'étudier et de classer les formes, de se pénétrer des couleurs, des contrastes, des mouvements et de leurs effets expressifs, afin de

deviner par quels moyens d'exécution pratique il réveillera dans l'âme de celui qui regarde son œuvre les impressions qu'il veut produire, tantôt gracieuses ou sévères, tantôt mélancoliques ou tendres, sombres ou terribles, etc., etc.

Il faut que son pinceau ou son crayon donne aux corps durs leur aspect de solidité; aux prairies le moelleux, le velouté; aux rochers la spongiosité ou le poli; aux eaux calmes le luisant du miroir; aux flots la mobilité et l'éclat métallique; au terrain le mouvement et la rudesse poudresse des routes, les sinuosités; aux vallées, aux arbres leurs proportions, leur souplesse, leurs poses et la variété de leurs formes et de leurs couleurs; et que son génie anime l'ensemble, en y répandant ce parfum de vérité émané de l'étude continuelle de la nature. Ce n'est que par la comparaison, souvent réitérée, que le paysagiste sera initié aux secrets du *grandiose*, du *majestueux*, du *simple* et du *pittoresque*.

Une remarque importante à faire, c'est que lorsqu'un arbre est éclairé par le soleil, la partie qui se trouve dans l'ombre paraît avoir les détails peu prononcés par opposition à ceux de la partie éclairée. Ces ombres indéterminées et vagues sont toute une étude qu'on nomme du clair-obscur. L'imagination aime à y plonger le regard et à découvrir ses mystères.

CHAPITRE V

De la physionomie ou caractère des arbres selon les différentes espèces.

C'est une qualité des plus importantes du paysage que celle de donner à chaque espèce d'arbres la physionomie particulière qui lui appartient, que la nature lui a spécialement imprimée : un chêne a une physionomie toute différente d'un hêtre, d'un orme, d'un saule, d'un bouleau, d'un platane, d'un peuplier, etc., etc. Cet aspect s'obtient premièrement par la justesse de la forme de la silhouette d'un arbre ; car le soir, entre le crépuscule et la nuit obscure, lorsque passant près d'un bois nous apercevons un arbre, nous reconnaissons de suite à quelle espèce il appartient ; cependant à cette heure il ne présente qu'une masse vigoureuse sans aucun détail, et, pour être vu, il faut qu'il se détache sur le ciel ; ce n'est donc qu'à la forme de son contour, ou, ce qui est la même chose, à l'aspect de la silhouette que nous le reconnaissons. Secondement, il faut s'attacher à représenter exactement la direction des branches, car plusieurs espèces d'arbres portent leurs feuilles horizontalement, tel que le chêne, tandis

que d'autres espèces, comme le hêtre, le charme, l'orme, le platane, le peuplier, le saule, etc., ont la plus grande partie de leurs branches dirigées de bas en haut, en s'écartant plus ou moins du tronc. Troisièmement, il faut aussi étudier avec soin la forme particulière de ces branches : elle sont très-différentes suivant les espèces d'arbres; les unes ont les branches droites, d'autres les ont toutes tortillées; les branches du chêne, par exemple, sont toutes contournées en zigzags. Je recommande aussi d'observer avec soin la forme de l'attache de la branche au tronc de d'arbre; c'est encore là un caractère important à reproduire : il faut même étudier les mousses et lichens qui sont particuliers à chaque arbre.

Ainsi, en représentant juste la forme extérieure d'un arbre, c'est-à-dire la silhouette, plaçant exactement le tronc et les branches comme direction et forme, puis une teinte sur le tout, on doit très-bien avoir rendu l'espèce de l'arbre : si de là on passe au détail, les masses de feuilles, on complètera la portraiture de cet arbre.

Je dirai, au sujet des masses de feuilles, que la forme de ces masses est presque généralement la même que celle particulière des feuilles, c'est-à-dire que les feuilles rondes produisent des masses rondes, les feuilles longues des masses longues, les feuilles simples dans leur forme des masses simples, les

feuilles dentelées des masses dentelées et aiguës ; et c'est cette diversité de formes dans les feuillages qui fait souvent que deux arbres de différentes espèces, quoique avec le même genre de branchages, ont un aspect tout différent.

Des principes que je viens d'énoncer, il ne faut pas conclure que les détails de chaque espèce d'arbre soient parfaitement les mêmes dans tous les individus qui en font partie; considérer la nature de cette manière serait lui ôter son pittoresque, son charme : la nature, au contraire, est féconde en accidents de toute sorte, mais ces détails se rattachent toujours à l'aspect général de l'espèce.

Je ferai aussi observer que c'est des branches principales des arbres que j'ai voulu parler; car en outre de ces branches il y en a une foule d'autres petites qui leur sont adhérentes et qui s'élancent dans toutes les directions. Malgré la diversité de leur disposition, ces petites branches adoptent encore des directions particulières, suivant la hauteur qu'elles occupent dans l'arbre; ainsi dans presque toutes les espèces d'arbres, les petites branches placées à la partie supérieure du tronc, c'est-à-dire les branches les plus basses ou branches inférieures, ont une tendance à retomber, à se diriger du haut en bas; les petites branches situées vers le milieu de la hauteur de l'arbre sont le plus souvent dans une position horizontale, et celles du sommet de

l'arbre tendent à s'élever, à se rapprocher de la ligne verticale, direction des branches centrales du sommet de l'arbre.

Ce sont les petites branches qui donnent de la grâce et de la légèreté aux masses de feuilles, et ce sont les grosses branches ou branches principales qui donnent de la vigueur et de la solidité à l'arbre.

Une observation très-importante à faire en dessinant les branches, c'est qu'il faut les faire retrouver exactement dans leur continuité lorsqu'elles sont interrompues par des masses de feuilles qui les masquent, il faut aussi, et cela est majeur, que les branches aillent en diminuant de grosseur, depuis le tronc jusqu'à leurs extrémités les plus menues.

Chaque espèce d'arbre est caractérisée par le mode d'insertion particulière de ses branches sur le tronc principal, sous un angle particulier; il serait donc absurde de donner aux branchages du saule pleureur la direction de bas en haut qu'affecte le peuplier commun. Les observations qu'on sera à même de faire sur cette importante question démontreront que chaque arbre a dans son port, dans sa silhouette et dans son mode de construction tous les éléments qui constituent sa physionomie. L'oranger cultivé forme sa tête en boule, le cyprès et le peuplier s'élancent en aiguille ou obélisque, le pin maritime, et le melèze ont des formes de parasol tout à l'opposé du saule pleureur.

CHAPITRE VI

De la diversité qu'offrent la nature et les ouvrages des hommes. — Physionomie que le sol imprime à tout ce qui s'en élève.

C'est très-bien de savoir rendre parfaitement l'aspect de la diversité des arbres; mais il faut encore que les arbres et tout ce qui les entoure s'harmonisent dans un ensemble qui a sa physionomie particulière; car chaque contrée offre des différences marquées dans l'aspect de localité, dans ses fabriques, ses costumes et ses mœurs; elle présente une physionomie changeant quelquefois subitement et passant brusquement d'une nature à une autre toute différente, mais le plus ordinairement ce passage est graduel, et l'on arrive à un changement sans presque s'en apercevoir.

La bonté ou la stérilité d'un terrain est pour beaucoup dans l'aspect de la physionomie d'une partie du globe; car c'est de la fertilité de la terre que dépendent la richesse de la végétation et le bien-être de l'espèce humaine. Si le pays est aride ou improductif, ses habitants auront l'air malheureux, il y aura une teinte d'infortune répandue sur leurs figures comme dans leurs vêtements; en gé-

néral c'est le sol qui donne la couleur à tout ce qui s'en élève. Les produits du sol influent sur les formes de l'architecture locale.

Voyez les campagnes de la Champagne-Pouilleuse : elles sont formées d'une substance blanche, crayeuse, qui tient lieu de terre; cette substance ne laisse croître que quelques herbes maigres, qui semblent ne pousser qu'à regret; point d'arbres, point d'eau. Les habitations participent de l'aspect de ce désert; bâties avec ces matériaux, elles en ont la couleur, couleur blanche, blafarde, qui fatigue l'œil; les toits sont couverts de chaume d'un ton particulier gris noir; le contraste de cette couleur avec tous les autres objets, qui sont blancs, forme une discordance et donne un air de deuil à tous les villages. Ces villages sont peu peuplés, surtout d'hommes, car la majeure partie se font rouliers ou domestiques; on n'aperçoit que quelques femmes et des enfants; ceux-ci, couverts de haillons, courent après les diligences en implorant la pitié des voyageurs.

Lorsque l'on a traversé cette partie pour ainsi dire morte, si l'on passe par Sainte-Menehould, on arrive tout à coup à une contrée des plus fécondes et des plus animées. La route jusqu'aux Illettes est bordée de jardins enclos, remplis d'arbres fruitiers, tellement chargés de fruits en automne que beaucoup de branches rompent sous leur poids. La na-

ture semble vouloir se dédommager d'être restée impuissante non loin de là, en Champagne ; car la plus belle végétation croît à l'ombre de ces arbres, quoiqu'ils soient très-touffus et très-près l'un de l'autre. Les habitants sont en harmonie avec cette fécondité ; ils ont l'air heureux : leurs maisons s'en ressentent, elles ont une certaine élégance, elles sont bâties moitié en bois, moitié en pierre, et pour la plupart elles sont peintes et annoncent par leur aspect l'honnête aisance de leurs propriétaires.

J'ai pris pour exemple ces deux provinces parce qu'elles sont situées près de nous et qu'elles sont très-connues; mais l'on peut se convaincre, par l'étude de diverses contrées, de l'exactitude de cette remarque : « *Le sol donne sa physionomie à tout ce qui est dessus, végétation, habitants, habitations.* » Si parfois l'on rencontre des parties arides peuplées d'habitants actifs, c'est qu'il y aura, par compensation du manque de végétation, exploitation de quelque mine ou de produits particuliers à cette contrée. Mais si le sol a une influence persistante à donner à la végétation qui s'en élève sa physionomie particulière, il en exerce une non moins grande sur l'aspect général et extérieur des habitations ainsi que de tous les ouvrages de maçonnerie, car partout ces travaux empruntent leur style du goût, de la mode,des usages et des commodités exigés par ceux qui les font construire. Les matériaux avec

lesquels sont bâtis ces édifices impriment un caractère et une couleur locale aux villages et même à la masse entière des grandes villes.

Comme je viens de le dire, dans la Champagne-Pouilleuse les habitations sont bâties en craie blanche, et les toits couverts de chaume d'un ton triste, gris noir ; dans l'Auvergne, les maisons sont construites en grande partie de débris volcaniques ; celles de la ville d'Angers le sont avec un schiste qui abonde dans ses environs et qui lui donne un aspect tout à fait sombre ; entre Rouen et Dieppe, toutes les constructions, même celles des simples baraques, s'exécutent en briques rouges, très-soignées, très-propres, ce qui donne à ce pays une physionomie des plus gaies. Dans la Bretagne, les terres sont presque que partout improductives, mauvaises au delà de toute expression, et cependant elles seules entrent dans la confection des chaumières de ce pays : aussi leur donnent-elles un aspect tellement misérable que malgré soi on en est attristé; celles de la Picardie sont comme elles revêtues et presque entièrement formées de terre, mais cette terre étant meilleure, il en résulte une couleur plus agréable ; du reste, sa fertilité leur donne plus d'importance et fait qu'on en a plus de soin et qu'elles sont mieux construites. Dans la Lorraine, aux environs de Verdun, de Metz, le territoire est très-productif ; il fournit à peu près de tout aux be-

soins de ses habitants ; aussi ses fabriques s'en ressentent ; bâties solidement, leur forme est agréable et présente un coup d'œil plus riant ; les murs intérieurs et extérieurs sont reblanchis de chaux tous les ans ; les toits sont couverts de tuiles à canal d'un beau brun rouge, et la végétation abondante qui entoure les villages est d'un vert foncé : ces couleurs sont harmonieuses quoique tranchées ; elles s'accordent parfaitement avec l'aspect du pays, qui est partout cultivé.

Le degré de pente des toits est aussi à observer, car il varie suivant les climats. Dans le Nord, les toits sont très-inclinés pour favoriser l'écoulement des neiges très-abondantes. Dans le Midi, où cet inconvénient n'est pas à craindre, les toits sont très-plats ; il y a même des villes, comme à Naples, où toutes les maisons sont terminées en terrasses. Je dirai donc qu'il faut bien faire attention, quand on étudie un pays, au caractère général, puis à la couleur et à la forme des constructions, à leur hauteur, aux différents détails de l'architecture extérieure, etc. ; ne pas négliger la physionomie des arbres, car les mêmes espèces, cultivées dans un pays ou dans un autre, ont un développement différent, parce que la manière de les soigner, de les tailler, varie suivant les usages que l'on a adoptés.

Étude de feuillage du saule ordinaire

Les feuilles du saule ordinaire, que l'on désigne communément sous le nom de saule bâtard, sont alternes, longues et pointues, très-luisantes, de couleur gaie, vert bleu blanchâtre, plus blanchâtre en dessous qu'en dessus ; il résulte de cette disposition, que lorsque le vent agite le saule et retourne ses feuilles, elles présentent des masses d'une teinte argentée qui tranche agréablement avec la couleur de la plupart des autres arbres. Les jeunes branches du saule sont assez droites et d'un ton jaune rougeâtre.

J'ai indiqué une feuille au premier plan et l'aspect d'un saule dans le lointain.

Étude du feuillage de l'orme ordinaire

Les feuilles de cet arbre varient beaucoup de grandeur ; elles sont aussi petites que l'ongle à de certains ormes, tandis qu'à d'autres elles sont plus larges que la main ; à quelques-uns de ces arbres on les rencontre fort rudes, et à de certaines variétés elles sont molles ; mais à toutes elles sont oblongues, pointues et dentelées en leurs bords ; quant à l'attache aux branches, elles sont alternes. Les branches s'étendent beaucoup, se dirigent de bas en haut, et quoique beaucoup soient très-tortillées, la plupart sont assez droites.

Étude du feuillage du saule pleureur.

Les branchettes ou pousses de l'extrémité sont

longues, grêles et pendantes de tous côtés ; elles sont garnies de feuilles longues, alternes, de la longueur de quatre à cinq pouces, sur un demi-pouce de largeur ; elles sont lancéolées, aiguës à leurs deux extrémités ; les pétioles sont très-courts, mais les feuilles sont très-flexibles ; la couleur de cet arbre est vert tendre. Après avoir étudié avec soin les modèles, il faudra dessiner les mêmes arbres d'après nature, d'abord de loin, afin de pouvoir en comprendre l'aspect et de pouvoir saisir les masses de clairs et d'ombres ; puis, se rapprochant progressivement, on pourra apercevoir les nuances et les détails, etc.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

Il est rare que l'on trouve dans les productions de la nature des lignes parfaitement droites, parce que toutes les lignes de contours sont des lignes courbes ou sont composés de lignes courbes : effectivement, si l'on examine attentivement les arbres, les eaux, les rochers, les montagnes, les nuages, on reconnaît de suite que ceux de ces objets qui semblent formés de lignes droites, ou apparaissent en lignes droites, sont cependant plus ou moins tourmentés de légères courbures. Ainsi voyez les nouvelles pousses des jeunes arbres de plusieurs espèces ; au premier abord elles semblent droites : néanmoins, elles sont

ondulées; sans cette condition elles paraîtraient raides. Quant aux anciennes branches, le temps les ayant fait plier sous le poids de leur propre feuillage, et les ayant recouvertes de mousse, lichens et autres corps étrangers, leurs formes en sont plus courbes et plus interrompues. Il en est de même des troncs d'arbres : ceux qui paraissent les plus droits ont leur contour extérieur mouvementé d'accidents et de courbes prononcées. Cependant, comme il est plus difficile de retracer des lignes courbes que des lignes droites, on cherche autant que possible, dans l'étude du paysage, à apercevoir et représenter l'aspect des masses générales et particulières, d'abord sous des formes anguleuses, composées de lignes droites. Cette manière de voir et de procéder a l'avantage de donner une plus grande exactitude procédant de l'ensemble aux détails, car il est plus facile de juger et de retracer les figures formées de lignes droites et d'angles rectilignes que celles qui offrent la combinaison de lignes courbes et d'angles curvilignes. Du reste, il est toujours aisé d'enfermer par la pensée dans des lignes droites la forme courbe de la masse que présente le contour extérieur d'un arbre, ou d'une réunion de feuilles, et d'obtenir plus facilement l'imitation des groupes de feuilles quand on a retracé la découpure extérieure. Je ferai observer que cette manière de voir la nature ne doit avoir lieu que quant à l'ensemble; cette première

disposition obtenue, on épure de plus en plus le contour des formes, jusqu'au moment où l'on croit avoir approché aussi près que possible de la vérité.

ÉTUDE ARTISTIQUE DU SAPIN

Les sapins sont des arbres résineux à feuillage toujours vert; ils sont très-grands et terminés pyramidalement; leur tronc est droit et uni jusqu'à leur sommet, et les branches qui sont disposées et s'avancent horizontalement s'articulent au tronc en angle droit. Ces branches sont le plus souvent très-chargées de feuilles, dont le poids les fait plier et retomber plus ou moins vers la terre; mais cette tendance change tout à coup leur extrémité, par la raison que les nouvelles pousses, comme tout ce qui vient de naître, ont besoin et cherchent à s'élever. Il résulte de ces dispositions que les branches se contournent et présentent dans leurs formes une figure très-variée.

Le tronc ainsi que les branches sont revêtus d'une écorce sèche et friable, dont la couleur est blanchâtre, grisâtre et nuancée par places de teintes légèrement vineuses.

Les feuilles sont longuettes, planes, émoussées, échancrées par le bout; elles sont pendantes et ran-

gées des deux côtés d'un filet ligneux, ainsi que les dents d'un peigne.

Les jeunes sapins ont les branches beaucoup moins tourmentées que les vieux, parce qu'ayant une moindre quantité de pousses nouvelles, elles doivent recéler un plus petit nombre d'accidents; on remarque dans les vieux des formes fières, anguleuses, heurtées, bizarres, les jeunes ont les leurs plus ondulées, plus gracieuses.

Un détail qui n'est pas sans intérêt, c'est que leurs branches les plus proches du sol tombent et traînent sur le terrain. Il semble qu'à l'imitation des êtres agissants, les sapins aient besoin d'un appui et de se reposer sur le sein de leur mère; mais, à mesure qu'ils gagnent en hauteur, ces branches inférieures sont éloignées du sol de 15 à 20 mètres.

Une observation que j'ai été à même de faire plusieurs fois dans les Alpes, et que MM. Watelet et Raffort ont constatée dans les belles forêts de sapins des Pyrénées, c'est qu'une grande partie des troncs des vieux sapins se recouvrent d'une espèce de mousse qui, avec les années, prend une telle consistance, qu'elle offre les mêmes avantages que la terre végétale, au point que des graines d'autres espèces d'arbres s'y arrêtent, germent et croissent, et qu'il n'est pas rare de rencontrer des sapins portant à divers étages de jeunes chênes, hêtres, etc.

Un autre effet des plus pittoresques, que l'on ren-

contre souvent aux vieux sapins, c'est que leurs feuilles se trouvent mélangées avec un lichen résistant, qui, après avoir enveloppé les branches, retombe en longues bandes flottantes, fines et inégales dont la couleur émeraude, verte et brillante, contraste admirablement avec le vert foncé de l'arbre.

Les sapins, en général, habitent de préférence les lieux élevés, les hautes montagnes. C'est là, dans les endroits les plus arides, qu'ils aiment à croître. Ils bravent les vents, les neiges et les frimas, et servent à protéger les lieux voisins contre les tempêtes; ils insinuent leurs racines dans les fissures de rochers et savent y trouver un appui et la subsistance. Cependant, quoiqu'ils paraissent se plaire davantage dans les régions élevées, même au-dessus des pins et des mélèzes, et qu'ils poussent communément à 900 toises au-dessus du niveau de la mer, on les trouve aussi dans les lieux bas, dans les plaines.

Un sol léger, un climat froid et humide leur convient; ils sont très-communs en Suisse, en Allemagne, dans les environs de Strasbourg, en Auvergne, en Normandie, dans les Alpes, dans les Pyrénées, etc.; dans l'Amérique septentrionale ils couvrent des espaces immenses; on les retrouve dans le Levant. Tournefort fait mention, dans ses voyages, des sapins du mont Olympe, et il en parle comme des plus beaux arbres qu'il ait vus en Orient. On a

aussi entendu parler des grands sapins de la Chine.

Ce bel arbre, qui par son feuillage et son port particulier, contraste avec tous les autres arbres, même avec le pin sauvage, que beaucoup de personnes confondent souvent avec lui; le sapin, dis-je, a le ton local d'un beau vert foncé, presque noir, glacé d'un vert brillant, couleur de mousse bien verte; mais comme une grande quantité de feuilles mortes se trouvent dans tous les temps mélangés parmi ses masses, qui sont très-épaisses, il en résulte que le dessous des masses de feuilles, est d'une couleur chaude, approchant d'un ton produit par le mélange de terre de Sienne brûlée et de bitume.

Au printemps, le sapin se pare de couleurs riantes, et lorsque cet arbre tombe ou qu'il est abattu, on le voit bientôt se couvrir d'une masse de mousse qui le détruit vite, et dans l'état de vétusté son bois devient rouge.

Celui qui veut approfondir son art doit avant tout multiplier ses études copiées naïvement d'après nature, et s'en former pour ainsi dire journellement comme les mots de son dictionnaire; c'est là qu'il les retrouvera et les choisira pour faire un tableau; car un tableau n'est qu'un langage choisi d'impressions qui parlent aux yeux.

CHAPITRE VII

Considérations générales relatives à l'étude du dessin et aux personnes qui s'en occupent, avec ou sans maître.

Les leçons du maître sont fort peu de chose; *la réflexion de l'élève lui-même* après et sur les observations de ce dernier, est l'unique source de tout progrès. Des élèves qui ne peuvent faire un pas d'eux-mêmes, sont comparables aux enfants qui voudraient toujours marcher avec des lisières. Pourquoi le dessin est-il regardé comme le complément d'une bonne éducation chez les femmes? C'est que le dessin étudié avec fruit forme le goût, et que le goût est une chose très-nécessaire parce qu'il s'applique à une infinité d'objets faits pour embellir nos intérieurs de famille. Une personne distinguée ne doit point cultiver des talents d'agrément pour en faire vaniteusement parade, mais bien au contraire pour s'en créer une occupation, un délassement intime, faisant une utile diversion aux soins sérieux et aux travaux souvent fatigants d'une maison ou d'une famille à gouverner.

On reconnaît la bonne éducation au maintien, à

la décence des manières, à la réserve et à la modestie des paroles. Mais la mauvaise en matière d'art se décèle avec la plus grande facilité, à la manière dont certaines gens saisissent un dessin ou tiennent un tableau pour l'examiner. Vous en trouverez beaucoup qui ne savent pas ouvrir un album, ni en tourner les feuillets sans se mouiller les doigts ou faire des cornes et des cassures au papier. D'autres ne peuvent se dispenser, en faisant leurs remarques, de passer les doigts sur tout ce qu'ils ont la prétention de savoir admirer, ou de prendre un dessin quel qu'il soit avec une seule main, ordinairement la gauche, par un des angles ou par le milieu inférieur de manière à le tordre ou le briser impitoyablement. Pardonnez-leur ce manque d'usage souvent involontaire, mais gardez-vous bien de mettre sous leurs yeux des aquarelles ou des objets d'art de quelque valeur, car ce sont des perles jetées aux pourceaux. Ces natures-là sont de la famille des gens qui n'aiment pas la musique et qui prétendent néanmoins s'y connaître comme en peinture; une fausse note ne les choquera pas ni la vue d'un tableau accroché de travers ou d'un ciel peint en vert qui devrait être bleu, etc., etc.; ils seront peut-être fort braves gens au fond, mais, en fait d'amabilité et d'agréments de société, ils présenteront peu d'attraits, une conversation parfaitement sèche et insipide. Pourquoi en est-il souvent ainsi? C'est qu'ils

n'ont pas le goût et la délicatesse qu'enseigne l'étude des arts, ni le respect instinctif pour le beau. Vous pouvez être convaincus qu'ils manquent d'un sixième sens, celui de l'intelligence, qui fait qu'on s'arrête involontairement devant un beau monument, qu'on se retourne pour voir un beau visage ou qu'on s'extasie à l'aspect d'un paysage majestueux.

Ceux qui n'ont pas le sixième sens ne l'auront jamais, et feront mieux de ne jamais toucher le pinceau ou le crayon qui, au lieu de leur procurer un délassement, ne leur occasionnerait que peines et déceptions.

Les amateurs qui s'adonnent au dessin et veulent profiter des conseils d'un maître peuvent avancer aussi beaucoup par eux-mêmes *en copiant* des gravures et des lithographies, et en les reproduisant ensuite de mémoire après avoir caché les originaux. Un bon exercice également est de copier au simple trait un modèle ombré et de chercher à y mettre les ombres sans le modèle : en général, nous recommandons particulièrement à l'assiduité des élèves tous les exercices propres à forcer *l'esprit qui est naturellement paresseux*, aux efforts du raisonnement et de la réflexion, Copier *à rebours*, c'est-à-dire en tournant le modèle comme le fait le miroir, est un des exercices les plus utiles à la conception des formes.

L'œil de celui qui travaille se fatigue sur un objet, s'y accoutume et bientôt devient incapable d'en faire

une juste critique, je veux dire d'y reconnaître des défauts. Une ressource fort utile pour rafraîchir l'impression générale que l'on conçoit d'un objet d'art étudié minutieusement et à loisir, consiste à le laisser reposer plusieurs jours sans le regarder et à s'occuper pendant ce temps-là d'objets d'une nature et d'un genre tout à fait opposés; on sera surpris, après ce repos d'esprit, de juger beaucoup plus sainement de ce qu'on a laissé de côté lorsqu'on le reverra pour la première fois. Examinez aussi le travail dans le miroir, vous apercevrez bien des fautes que vous ne sauriez deviner autrement. Regardez-le de près, de loin, en mettant le terrain en haut, c'est-à-dire à rebours ; les manques d'harmonie de couleur, les contre-sens du modelé et disproportions quelconques vous sauteront aux yeux.

Un paysagiste qui veut donner à ses vues un cachet pur de vérité, devrait étudier les époques des saisons où chaque végétal brille et étale ses beautés ou ses fleurs. Nos artistes se rendent souvent coupables de lèse-nature par les anachronismes que l'ignorance leur fait commettre et que la critique, plus ignorante quelquefois, laisse passer inaperçus.

C'est aussi par l'introduction de premiers plans fantastiques ou tout à faits étrangers au sol de la localité représentée qu'ils enlèvent souvent le caractère de vérité du paysage (couleur et forme locales).

Le paysage historique qui rentre plutôt dans la

composition poétique la plus élevée et la plus philosophique, exige pour cela l'observation de quelques règles de convenance qui n'ont jamais été posées. Il y a là-dessus beaucoup à penser, à trouver et à innover. Ce genre est pour ainsi dire homérique.

L'ellébore d'Orient est sur la lisière des bois en hiver, dans les endroits montueux, et étale souvent au milieu des neiges ses larges feuilles vertes du milieu desquelles s'élèvent de grandes fleurs verdâtres, blanches ou purpurines.

Chaque plante ou chaque arbre affectionne les situations qui lui conviennent et s'y développe mieux en plaine que sur la montagne, à l'ombre qu'au soleil (1).

Étudions les habitudes des arbres et des plantes. Le désert ne nous présente jamais le palmier au sommet des dunes sablonneuses ; le sapin vit sur le rocher, on n'en voit pas sur les falaises de la Normandie. Telles murailles, tels habitants ; les racines cherchent leur vie dans certains sols ; les lichens, les mousses, etc., cherchent des lieux propres à leur nature. La connaissance de ces choses appliquées à la composition d'un paysage ajoute à l'harmonie et constitue la science dans l'art, c'est l'étude des mœurs végétales.

(1) Les compositeurs du genre classique s'inspireront volontiers de la nature des plantes exotiques dans les serres du Jardin des Plantes.

La plupart des paysagistes ignorent la proportion moyenne de chaque espèce d'arbre ou plante qu'il emprunte au répertoire de la nature. Cela donne lieu à de graves disparates, il y a une grande anarchie dans cette partie des études classiques.

Les terrains de l'Orient ne peuvent donner les premiers plans de ceux du Nord, sans quoi tout serait confusion dans la nature. Il y a cependant certaines herbes qui se trouvent à toutes les latitudes, mais que les artistes ignorent trop souvent. Ce serait une violation des lois de la vérité que de peindre un palmier au milieu d'une forêt de sapins.

NOTE SUR LE PAYSAGE EN ORIENT

A Syra, on observe le tamarin en arbre, on voit beaucoup de cacis et dattiers, la scyle maritime à la hampe fleurie, l'asphodèle.

A Smyrne, beaucoup de jardins au quartier des Roses, jets d'eaux entourés de grenadiers, de néfliers du Japon, de jasmins, et de roses. Les cyprès habitent les cimetières. Le pont des caravanes traverse le Melès ou Homère aveugle se faisait entendre, dit-on ; ce torrent est bordé de saules, de platanes, de mûriers et d'autres arbres aux formes arrondies, de l'autre côté de la rive est une forêt de cyprès séculaires ombrageant le champ des morts.

Bournaba est à six kilomètres de Smyrne.

Vigne, myrte, gattilier (*vitex agnus castus*), pistachier, térébinthe, fenouil bordent la route. Vigne, froment, oliviers, cultures principales. Melons ovales verts, cultivés chez nous dans le territoire d'Avignon.

Le beau platane d'Orient domine dans le Bosphore contrastant magnifiquement avec les cyprès pyramidaux fort abondants. Le platane ce Bouyouck-déré, dit de Godefroy de Bouillon, réunion de platanes soudés les uns aux autres, forme trois groupes très-rapprochés. Le caroubier est très-fréquemment rencontré dans tout l'Orient. Micocouliers de Tripoli. — Opuntia, figuier d'Inde. A Beyrouth, on voit le figuier sycomore de Dioscori au bois indestructible, qui servait aux cercueils des anciens ; le ricin d'Afrique. Le rhododendron pontique croît sur le Liban, à 500 mètres au-dessus du niveau de la mer. L'émir Fakkardin a fait planter la promenade des pins, près de Beyrouth. Coloquintes sauvages.

A Alexandrie on voit voler sur le Nil beaucoup de flamants : le mirage transfigure perpétuellement le paysage ; on n'est qu'à 31° de l'équateur. Partout le stipe cylindrique du dattier se montre balançant dans l'air son chapiteau de nombreux régimes de dattes et surmonté d'un élégant panache de grandes feuilles finement découpées. On voit

dans les environs d'Alexandrie, vers Rambé, quelles variétés d'aspects le palmier peut revêtir, s'élançant tantôt verticalement semblable à une colonne solitaire, ou bien se couchant et se tordant sur le sol comme un serpent ; ailleurs, se réunissant en groupes pour former un dôme de voûtes entrelacées ; plus loin, le tronc cassé par le vent a été remplacé par les rejetons nombreux de la souche qui l'ont transformé en buisson épineux ; ainsi à l'état sauvage, son aspect n'est pas le même ; mais une rangée de dattiers plantés avec régularité, présente toute la majesté qui a inspiré la grandeur aux monuments de l'architecture qui y a trouvé ses modèles d'ogives et de voûtes.

L'acacia tebber, le bel sombra (*phytolacca divica*), le figuier sycomore, les diospyros, les tamarins atteignent la hauteur des plus grands arbres de nos pays. Les bananiers, les orangers, les citronniers se chargent de fruits. L'acacia farnesiana s'élève très-haut. Le coton, la canne à sucre, le gombo-hibiscus exulentus sont cultivés avec succès.

Le cactus opuntia ou figuier d'Inde, vulgairement appelé nopal, vient à peu près sans culture en Afrique ; il est fort commun en Sicile et dans tout le nord de l'Italie où son fruit est très-utile à la population. On recueille la cochenille sur le nopal, cet insecte est d'origine mexicaine. On peut en faire une récolte tous les deux mois.

CHAPITRE VIII

La mémoire appliquée aux connaissances artistiques est indispensable au peintre et à l'amateur. Il faut donc la cultiver; moyens à employer pour atteindre ce but.

Ce qu'on appelle apprendre les choses n'est autre opération que les observer en elles-mêmes, les comparer entre elles et les ramasser par la pensée dans votre mémoire. Que faut-il pour apprendre par cœur? Rien de plus simple : lisez d'abord, comprenez le sens de l'idée, remarquez l'ordre dans lequel l'idée et toutes ses subdivisions ou parties se présentent, et pour retenir, dirigez l'attention uniquement vers les objets que vous voulez étudier après en avoir scrupuleusement examiné les rapports.

Pour apprendre par cœur des formes, établissez d'abord des points de comparaison fixes auxquels vous puissiez rattacher les formes que vous désirez retenir; les figures régulières du dessin linéaire et les lettres de l'alphabet offrent en cela des moyens mnémotechniques fort commodes et précieux. On doit remarquer ensuite l'ordre dans lequel ces formes (droites ou courbes) sont présentées afin de les tirer par conséquent de l'oubli où elles étaient avant ces remarques ; de les confier ensuite rangée dans l'ordre le plus naturel de leurs rapports, à ce qu'on appelle notre mémoire qui n'est que l'armoire universelle où toutes les choses qui ont frappé nos

sens existent, mais dans une confusion qui ne nous permet pas de les y retrouver de prime-abord.

Pour les peintres et les artistes, la mémoire est semblable au miroir qui reflète toutes sortes d'images ; mais ce miroir laissé dans un coin finit par se ternir d'une poussière qui va toujours s'épaississant davantage, si vous en négligez le soin ; et sa surface perdant le poli nécessaire, rend bientôt ce meuble inutile. On exerce la mémoire sur toutes choses, la mémoire existe chez tous les hommes, et chez les enfants, elle est surtout docile et développable au plus haut degré. Il n'y a pas de bons peintres qui n'en soit doué et qui n'en fasse un constant usage ; car la peinture ne consiste pas à copier servilement un modèle qu'on peut avoir pendant des heures sous les yeux dans un état d'immobilité qui permette et donne le loisir d'en reproduire avec la plus scrupuleuse minutie les moindres détails. Les grands-maîtres ont fait autre chose : Raphaël, Michel-Ange Poussin, Lesueur, Claude Lorrain, Ruisdaël, etc., etc., ont peint la nature et la vie dans toutes les expressions ; ils ont su copier le modèle et surtout le choisir, créer des compositions remarquables par la justesse des poses et la variété des sites ; admirables par l'effet, le coloris et la poésie générale ; le mon de entier reconnaît leurs mérites ; et pourtant, la photographie, copie exacte de la nature, n'était pas inventée.

Les modernes qui ont ce moyen, devraient leur

être supérieurs s'il ne s'agissait que de copier pour être grand peintre. Il suffirait alors à un artiste d'avoir de la patience et ce qu'on appelle de la main pour acquérir un grand renom, en se bornant à copier ou même à enluminer des photographies.

Dans notre siècle de merveilleuses inventions et de progrès, reconnaissons tout d'abord les inappréciables services rendus par la photographie en multipliant à l'infini la vue des sites, des monuments et des objets d'art qu'il était jadis impossible au plus grand nombre de jamais connaître; mais constatons aussi que l'art n'a pas encore profité très-amplement de cette multiplicité innombrable des matériaux. Ne dirait-on pas que nos peintres embarrassés de tant de richesses sont devenus plus paresseux à créer en raison même de cette abondance de documents ?

La peinture d'imagination et de sentiment a été la plus rare; or, l'imagination est fille de l'observation et de la mémoire; on voit trop de choses pour les bien retenir. Horace Vernet est proclamé un peintre de génie, d'imagination et de sentiment parce qu'il a peint avec mémoire, intelligence et imagination. L'artiste sans mémoire, n'aura jamais le talent qu'il faut pour peindre une tempête en mer, un orage dans la campagne ou un événement saisissant de l'histoire.

De tels sujets exigent toutes les qualités du génie

jointes à la science la plus consommée de l'art. *Ars longua vita brevis.* La vie de l'homme est courte et le champ de l'art est infini ; pour briller dans quelque branche de l'art, il faut nécessairement se limiter et se fixer à quelque spécialité. Le paysage dont nous donnons ici un aperçu bien superficiel, exige de la part de celui qui veut l'étudier, une pratique journalière de la nature, et l'exercice de la mémoire y est tout aussi indispensable qu'au peintre de figure, autant pour la forme que pour la couleur des objets qui composent un tableau. Il faut se convaincre que dans les arts comme dans les lettres, la mémoire féconde nos œuvres.

Comment l'artiste sans mémoire et sans observation arrivera-t-il à rendre les nuances et les effets d'un coucher de soleil, les éclats de la foudre, les aspects d'un coup de vent sur une forêt, les lueurs de la lune, les formes si fugitives des nuages, leurs couleurs à telles heures de la journée et dans telles ou telles conditions atmosphériques?

Je ne saurais donc trop insister ici sur la nécessité de développer journellement cette précieuse faculté en copiant d'abord, puis en dessinant ou peignant de souvenir ce qu'on a copié. On s'exerce d'abord sur des modèles simples. Il y a deux sortes de mémoires, celles des formes et celles des couleurs. Il s'agit de les utiliser, d'abord séparément, puis simultanément ensuite. Il y a des personnes cher les-

quelles la mémoire des formes est plus heureuse que celle des couleurs, et réciproquement. Les enfants ont généralement plus de mémoire que les grandes personnes. On retient surtout ce qui séduit.

Il faut se créer une méthode mnémotechnique pour la couleur comme pour le dessin, en rattachant ce qu'on veut étudier à des comparaisons très-frappantes, usuelles et faciles à saisir.

Veut-on fixer en mémoire des couleurs? il faut, pour les retenir, les rattacher à des types qu'on choisira dans les objets caractérisés d'une façon invariable. Exemple : Comparez :

Les rouges très-vifs, au coquelicot, géranium, cerise, feu ;

Les rouges carminés, à la groseille ;

Les rouges moins vifs, à la brique.

Les jaunes brillants, au citron, à l'orange, au beurre frais, au potiron ;

Les jaunes plus ternes, au sable ;

Les jaunes ocre à la pierre de taille.

Les verts, à l'olive, au chou, à l'émeraude, aux couleurs vers lesquelles elles tendent ; le vert bleu, vert roux, doré, etc.; les bruns marrons, olivâtres.

Pour bien retenir les couleurs, il faut les classer rationnellement en se rendant compte de la manière dont elles agissent sur nos sens et notre imagination, dans les effets les plus ordinaires comme dans ceux qui nous frappent par leurs aspects les plus insolites.

Il ne faut pas se borner à retenir, il faut appliquer à propos les faits observés. Des croquis bien faits avec les colorations notées par écrit sont fort utiles.

PEINTURE D'UN PAYSAGE

Le ciel sera exécuté avec les tons de la gamme ou couleur franche, *bleu* dégradé de haut en bas, et qui se fondra, avec un ton *rouge-orangé* franc qui doit former l'horizon.

Le nuage sera exécuté avec la gamme ou couleur des *gris* mélangés avec toutes les gammes rabattues, selon le temps.

Le ciel de nuit sera exécuté avec les tons pris dans la gamme : *bleu rabattu* et mélangé de *gris* pur.

Le soleil levant ou *couchant* sera pris dans les tons clairs des gammes : *rouge-orangé orangé* et *orangé-jaune,* mélangés avec les tons des gammes rabattues pour passer au bleu.

Les lointains seront exécutés avec les tons les plus faibles de la gamme : *bleu franc* mélangé avec les tons de la gamme rabattue.

Les montagnes qui se trouvent dans le lointain seront dégradées avec soin par le *bleu rabattu*, et le plus souvent par la gamme du *vert-bleu* rabattu.

Premier plan. — Les devants, les arbres, terrasses, et autres parties qui se trouveront plus rapprochées, y compris les clairs et les ombres, seront exécutés avec les gammes : *bleu, vert-bleu*, *vert* dans les ombres ; *jaune-vert*, *jaune*, *orangé-jaune* et *orangé* dans les clairs.

FIN

F. Aureau. — Imprimerie de Lagny.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01409 9010

A LA MÊME LIBRAIRIE

Les Règles de la Perspective, indispensable pour l'étude du [illegible] en général. 1 vol. orné de 24 fig. graduées, par Thénot. . . . 1 [illegible]

L'Aquarelle appliquée au Paysage, à l'Architecture, au [illegible] à la Topographie, etc., orné de 8 planches modèles, par Thénot. [illegible]

L'Aquarelle appliquée aux Fleurs et aux Fruits, et l'art de [illegible]siner et d'ombrer ce genre au crayon, à l'estompe, etc. 1 vol. [illegible] 8 planches graduées, par Thénot. . . . . [illegible]

Géométrie des Arts, suivie des Notions de perspective [illegible] 1 vol., par Téquégnot. . . . . [illegible]

Leçons pratique de Peinture vitrifiable sur porcelaine dure, pâte tendre, faïence, émail, par Mme la baronne Desmarchelier, professeur. 1 vol. in-8. . . . . 1 fr.

Procédé pour cuire chez soi, sans [illegible], les peintures vitrifiables sur porcelaine. . . . . [illegible]

Les Règles du Paysage, orné de [illegible] par Thénot. . . . [illegible]

Les Règles de la Peinture à l'huile, 1 vol. in-8, orné de [illegible] par Thénot. . . . . 1 fr.

L'Anatomie descriptive des formes humaines, à l'usage des artistes peintres, sculpteurs, graveurs et gens du monde. 1 vol. orné de 25 belles planches, par Pécholier. . . . . [illegible]

Panorama des Passions et des [illegible], appliqué aux beaux-arts, à l'art dramatique, à la peinture, à la sculpture, à la littérature. 1 vol. in-8, par Gouet. . . . . [illegible]

Traité du Dessin à la mine de plomb. . . . . 1 fr.

Traité de Peinture sur papier de riz . . . . 1 fr.

Traite de la retouche des clichés. — Retouche des [illegible] sur papier sec et albuminé en noir et en couleur. — Procédé [illegible] pour clichés, sans tirage au chassis-presse, des épreuves [illegible] sur papier, par A. Hasse. 1 vol. in-8. . . . . 1 fr.

Le parfait Dessinateur au fusain et [illegible] crayon Conté, à la sanguine, et [illegible] sur papier [illegible], suivi des moyens de conserver et faire des [illegible] procédés. . . . . [illegible]

Traité de la Gravure en tous genres. Expériences [illegible] chimiques. . . . . [illegible]

Traite du dessin sans maître, du dessin géométrique à l'[illegible] de plomb, suivi de la Méthode du pointoscopie et de la [illegible] au crayon. . . . . [illegible]

Traité de perspective pratique et de **Géométrie** [illegible] par [illegible]. . . . . [illegible]

La Perspective expérimentale, ou [illegible] des formes. 1 vol. in-8, orné de planches. . . . . [illegible] fr.

L'Aquarelle et le Lavis, par Gouet, 1 volume in-[illegible], avec planches. . . . . [illegible]

Manuel général du Modelage [illegible] par Mottron, [illegible] d'un grand nombre de procédés [illegible] par [illegible], professeur de dessin et [illegible] 1 vol. [illegible]